

Cuprins

<i>Prefață</i>	5
 ADRIANA STAN Generațiile	9
 ALEX GOLDIȘ Din clasicii realismului nostru socialist. Marin Preda, <i>Ana Roșculeț</i>	17
 MARIUS NENCIULESCU Nuvele cu tematică marțială	24
 GHEORGHE PERIAN Originile intelectuale ale Revoluției române din 1989	31
 CĂLIN CRĂCIUN Literatură și pedeapsă	48
 IONUȚ MILOI Metalepsa. Despre ficțiuni paradoxale	61
 COSMIN BORZA Moartea povestașului	67
 GHEORGHE PERIAN Crampa scriitorului	75
 ELIZA DEAC Așteptând la ușa scriitorului	84
 COSMIN BORZA Biblioteca Iad	97

CLAUDIU TURCUȘ	
Descoperirea alterității. Întâlnirile	110
MARIUS NENCIULESCU	
Case, vile, apartamente.....	118
CRISTINA TIMAR	
Cum să trăiești cu o femeie necredincioasă.....	125
ADRIAN MUREȘAN	
Mucenițe nesantificate. Femei vulnerabile în proza scurtă românească.....	137
ELIZA DEAC	
Melodrama – cădere și înălțare.....	156
ADRIAN MUREȘAN	
Celelalte <i>taine</i> . Iubirile preoților	177
LAURENȚIU MALOMFĂLEAN	
Ruleta, foamea și trenul.....	199
<i>Dictionarul autorilor</i>	205
<i>Bibliografie</i>	211
<i>Indice</i>	217

STUDII DE LITERATURĂ ROMÂNĂ RECENTĂ

Coordonator
GHEORGHE PERIAN

Volumul I
***Teme și motive literare
în proza scurtă***

LIMES
Cluj-Napoca, 2016

Generațiile

Ideea de „generație” are o viață interesantă în istoria literară. Fără îndoială, ea posedă mare libertate de mișcare și o respectabilă longevitate, de vreme ce a circulat prin atâtea epoci diferite, moștenind o suită de definiții, care de care mai aproximative. Totuși, în mod constant, termenul a tins să-și îmbogățească sensul de bază pozitivist cu semnificații valorice. Astfel, scriitorii minori primesc adesea legitimitate suplimentară prin încadrarea în plutonul unei „generații” (școală, poetică literară etc.). De asemenea, majoritatea generațiilor literare noi își fac din actualitatea lor un titlu de glorie și insistă pe diferența, progresul, ruptura față de trecut (exacerbate în cazul avangardelor). Chestiune așadar esențială de strategie istorico-literară, ideea de „generație” nu este și o la fel de frecventă temă literară propriu-zisă. Atunci când este însă utilizată, tema generațională își atrage conotații preponderent existențiale, problematizând condiția umană – în sensul continuității dintre trecut și prezent (uneori în formă descendentă, degenerativă, cum se întâmplă în imaginarul decadent), al progresului (cum este cazul literaturii influențate de mitologia politică) ori (cel mai adesea, indiferent de epoca literară) al conflictului de nuanță etică.

Exemplele narrative propuse aici ilustrează această varietate de semnificații, mai ales pentru că ele țin și de perioade cu fizionomii distincte, neasemănabile din literatura noastră: interbelicul, realismul socialist, optzecismul. E vorba de trei proze scurte: *Generații*, de Lucia Demetrius (publicată în volumul *Destine*, 1939), *Singuri*, de D. R. Popescu (în *Fuga*, 1958), respectiv *Vila Maria*, de George Cușnarencu (în *Tratat de apărare permanentă*, 1983). Cei aproximativ douăzeci de ani care separă, pe rând, textele selectate corespund, într-adevăr, unor „vârste” bine individualizate din punct

de vedere ideologic, cultural, poetic. Uneori, ambianța extra-literară influențează puternic imaginea literară a generațiilor (ca în cazul realist-socialist); alteori, o atitudine estetică colectivă determină problematizarea particulară a temei (apologia de nuanță avangardist-contraculturală a tinereții în optzecism). Oricum, din cele trei exemple, interbelicul poate fi considerat perioada cea mai liberală, căci aici tema depinde mai mult de imaginarul propriu autorului decât de atmosfera – ideologică sau estetică – a epocii.

Așa stau lucrurile în proza Luciei Demetrius, una din cele câteva autoare interbelice aflate în cursa (pierdută) a recunoașterii canonice și încercând să-și definească timbrul propriu din multiplele influențe literare (de la autenticism la decadență) care-i stau la îndemână. Textul *Generații* are în centru trei femei de vârste separate: bunica Elisabeta, fiica Maria, nepoata Sanda. Din punct de vedere ontologic însă, pradă unui misterios morb fatal, protagoniste par deopotrivă blocate într-un fel de prezent etern. În locuința pe care o împart nu pătrunde aproape niciun zvon al lumii exterioare, nu-l aduce nici măcar Sanda, prea abulică și depresivă ca să-și trăiască realitatea adolescenței. În afara unor rare vizite, Maria ascultă absentă muzică și sunt douăzeci de ani de când Elisabeta nu a mai ieșit afară. Claustrofobia simbolică a casei crește prin apăsarea trecutului familial, care paralizează prezentul și pare să aneantizeze orice viitor. Fiecare stă aici „cu mortul ei” – soț, tată, frate, soră, copii pierduți – și toate se simt singurele supraviețuitoare ale unui naufragiu existențial (nu întâmplător, celălalt membru al familiei rămas în viață, Ioachim, s-a înstrăinat pe un alt continent). De aceea, Sandei i se pare că „doarme printre morții bunicii și ai mamei, care ies noaptea din suflet (...) și împânzesc iatacul”.

Prozatoarea exploatează din plin morbidul, filon, de altfel, important în autenticismul interbelic românesc, dar cu o tușă cam groasă, în linia senzaționalistă a romanului de mistere. Sunt însă și semne că Lucia Demetrius, autoare a mai multor piese de teatru, ar fi gândit mai departe: intriga strânsă într-un cerc fatal al legăturilor de familie poate trimite la schema tragediei antice. Caracterul implacabil al destinului înscris, prin forța eredității, în ADN-ul

Sandei confirmă această impresie. Căci prin arborele genealogic circulă, din profunzimi, seve maladive care-i macină lent, dinăuntru, pe cei mai tineri membri: „Sanda era bolnăvicioasă, răcea ușor, ca Natalia” [care murise], „stătea ceasuri întregi pe gânduri, ca Maria după moartea lui Pavel, se încăpățâna în tot ce-i trecea prin cap, ca Ioachim” [fiul înstrăinat], „era bună la inimă ca Alexe” [mort în timpul unui cutremur]. Din această perspectivă, catastrofa finală – îmbolnăvirea și, e de presupus, moartea fetei – apare ca pre-determinată la modul tragic, iar întreaga proză nu face decât să fortifice leitmotivul certitudinea acestei fatalități, prefigurată, în fond, încă din primele pagini.

Însă în ciuda elementelor de estetică teatrală – tratamentul tragic al temei familiale, decorul închis, scenic, cu puține personaje – *Generațiilor* Luciei Demetrius le lipsește tocmai tensiunea dramaturgică și suportul ei caracterologic. Căci, dincolo de specificarea numelui și a vârstei, eroinele se individualizează psihologic prea puțin. În schimb, ele suferă deopotrivă de un pervaziv „rău de familie”, care le insuflă nu doar nesfârșita melancolie, ci și impulsul de a reface inconștient *pattern*-uri existențiale sau de comportament: Sanda se îmbolnăvește de pleurezie la fel ca mătușa sa, se îndrăgostește la aceeași vârstă ca mama sa și de un tânăr cu trăsăturile romantic-fugoase ale celui pe care-l iubise și mama sa. În lanțul determinist al trăsăturilor de familie, de la frumusețe la predispoziția maladivă sau la relațiile contractate, nu e loc de diferență, doar de repetiție. Din acest motiv, ultimul vlăstar are și cel mai mult de suferit, căci el moștenește toate energiile bolnave. Sanda este, într-adevăr, ființa cea mai friabilă din panopticumul de rudenii, vii sau moarte, iar educația ei, punctată de poveștile bunicii despre cei decedați, acompaniată de tânjirea fără obiect a mamei, devine o educație macabră, o inițiere în moarte. În mod evident, Lucia Demetrius meditează la tema succesiunii generațiilor în logica imaginarului decadent, care conectează în același circuit de semnificații boala, degradarea ereditară și efeminarea – fiind vorba de o familie care și-a pierdut bărbații. E drept că, așa cum arăta Bianca Burța-Cernat, tematizarea feminității era un procedeu afirmativ obișnuit la majoritatea prozatoarelor

interbelice care scriau încă din marginea canonului; în cazul de față, însă, Lucia Demetrius contaminează imaginea feminină și cu conotațiile tipic decadente ale maladivului.

Douăzeci de ani mai târziu, „decadența” este deja cuvânt tabu în literatura română, în condițiile regimului comunist care limitează dramatic opțiunile estetice ale scriitorilor. Tema generațională devine însă acum cu atât mai acută cu cât ea primește credit ideologic: socialismul predică triumful noului asupra vechiului, al clasei proletare asupra clasei burgheze, al tinerilor asupra bătrânilor. Cum discursul intelectual și creator se transformă, pentru o vreme, în pseudopoda aparatului de stat, literatura e nevoită să se chircească în liniile rigide ale mitologiei politice. Într-un fel, înfruntarea generațiilor poate fi considerată o supra-temă a întregii maculatură a realismului socialist, căci vigilența ideologică a omului nou se cere cultivată prin alimentarea spiritului beligerant, a ideii de conflict – cu fosta clasă exploatoare, cu trecutul pre-revoluționar etc.

D.R. Popescu debutează sub aceste auspicii și printr-un astfel de imperativ al conștiinței treze s-ar putea explica relativa defazare realistă a intrigii din proza sa scurtă, *Singuri*. Căci în 1958, când aceasta e publicată, vechii proprietari de pământuri portretizați aici fuseseră, în fapt, de mult măturați de tăvălugul colectivist. Firește, amenințarea poate renaște oricând și ea se profilează simbolic încă din debutul lucrării menționate, prin siluetele fantomatice ale celor doi „salcâmi uscați”, ca doi „monștri carbonizați”, în rând cu „șirul de plopî tineri și înalți”. În schema tipic realist-socialistă a prozei lui D.R. Popescu, generația taților și generația fiilor se deosebesc nu doar istoric, ci și ontologic, valoric și – accent specific literaturii epocii – economic. Căci bătrânii Ilinca și Filimon sunt spoliatorii absoluți și fără scrupule ai terenurilor pe care le au în proprietate: nu doar că nu muncesc deloc, rezumându-se să vegheze cu multe vorbe de ocară la truda depusă de fata lor, Leonora, de partenerul ei, Tudose, și de copiii acestora, dar îi bănuiesc mereu de furt, cu toate că ei înșiși nu ezită să se fure unul pe altul, vânzând produse fiecare fără știrea celuilalt. Și nu sunt singurele lor neajunsuri: de la diformitatea fizică (Ilinca are un ochi de sticlă, pe care îl și pierde) la

monstruozitatea morală (își doresc ca fata lor să se fi sinucis, mai bine decât să fi plecat la oraș să muncească), D. R. Popescu forțează repulsia cititorului pentru această categorie socio-economică. Negativizarea „proprietarilor” atinge un punct de maximă stridență atunci când naratorul, apăsând pavlovian pedala afectului elementar, se întreabă retoric: „De ce bat unii oameni câinii? (...) De ce bat oamenii răi câinii? Știu că aceștia le simt răutatea și-i latră și vor să-i muște”.

Fără îndoială însă că literatura realist-socialistă a cunoscut portrete încă și mai reprehensibile, încă și mai puțin verosimile de „burghezo-moșieri”. În ciuda evidentului său tezism de aici, D. R. Popescu încearcă să dea o tușă umană conflictului – paradigmatic în mitologia comunistă – între generații, accentuând latura etică a personajelor și justificând, în anumită măsură, ascendentul omului nou prin normalitatea sa morală: Leonora și Tudose nu-și doresc decât o viață tihnită de familie, fără grija proprietății, iar Ligia nu vrea decât să rădă cu tinerii de vârsta ei (care se întâmplă să fie, desigur, deja înscrși în colectiv): „Pământ! Ce ciudat sună cuvântul acesta, pământ. Parcă adună în el toate dezbinările dintre oameni, toate tristețile ce puteau fi bucurii. Pentru că Tudose n-are zeci de pogoane de pământ, vor să-l despartă de ea”. În plus, atmosfera apăsătoare, ca de sub o cupolă închisă, emanație a răutății bătrânilor, ține narațiunea într-o stranie tensiune de *noir*. De aceea, faptul că D. R. Popescu insistă pe elementul opresiv lucrează întrucâtva în favoarea scrisului său, dând o dispensă estetică, fie și minimă, acestei proze datate, de epocă a comenzii ideologice.

Altminteri, miza ei constă, cum ne-am aștepta, în construirea unui fundal cât mai negru (trecutul burghez) pe care să se profileze cu deplină strălucire triumful omului de clasă nouă. „Singuri” în acest context rămân Ilinca și Filimon, ca ultimi dinozauri ai unui sat cuprins de euforia colectivizării, și din umbra de proporții a meschinăriei lor se va desprinde generația copiilor și cea a nepoților. Tudose, apoi Leonora se eliberează pe rând de malefica tutelă și părăsesc satul pentru a munci la oraș. Firește, această generație convertită e și una de tranziție: ea poartă încă povara trecutului (pe Leonora au părăsit-o cinci bărbați din cauza bătrânilor și nu știm

diferite și – putem adăuga – a căror relație combinatorică e cât se poate de savuroasă.

Geografia specifică acestor proze, des întâlnită la optzeciști în ansamblul lor, este cea „națională”. Călătoria cu trenul pare a învârti personajele într-un cerc din care nu se poate ieși. Nu e însă nici aici vorba decât de o formă mult mai subtilă a subversivității de care vorbeam, întrucât obsesia de a călători nu e altceva decât dezvăluirea dorinței de a trece *dincolo*, într-o lume pe care scriitorul român o percepea liberă, democratică, Occidentul, Meka scriitorului din întreg sistemul comunist. Lipsindu-i în general dreptul de a călători în afară, scriitorul apelează la subterfugiul itinerariului național, căruia îi reliefează mizeria. De remarcat în scrierile supuse aici analizei lipsa peisagisticii. Nu mediul natural, ale cărui splendori le cunosc din experiență și din literatura tradiționalistă, îi interesează acum pe scriitorii noștri, ci ambianța socială și ideologică sufocantă a național-socialismului ceaușist îi obsedează. În ruralitate s-au refugiat ceva mai demult membrii grupării de la „Steaua”, refuzând astfel realismul socialist. Fuga de geografia „exterioară” e acum tot un simptom al subversiunii. Spațiul e mereu cel clausturant, trenul, garsoniera, magazinul, gara sau orașul, chiar și sediul Uniunii Scriitorilor la Mircea Nedelciu. Dacă Gellu Naum sau Radu Tudoran, de pildă, au „evadat” cutreierând lumea în lung și-n lat pe masa de scris, în cazurile de față refugiul e mai subtil, apărând în ipostaza recluziunii în sine, după modelul „răzbirii la lumină” al lui Iona (al lui Marin Sorescu), cele trei personaje căutându-și în pornirile boeme, cvasiartistice, valorile pe care le credeau dominante în lumea occidentală.

Metalepsa. Despre ficțiuni paradoxale

Puține sunt conceptele naratologice a căror analiză echivalează cu o reîntoarcere la vechile întrebări despre natura și funcțiile literaturii. Problematizând și subminând chiar chestiunea reprezentării mimetice, a felului „tradițional” de lectură, a raportului autor-narator – personaje-lumi ficționale, metalepsa se profilează drept un concept proteic, a cărui potențialitate a fost multă vreme doar în stare latentă. La mai bine de treizeci de ani de la introducerea metalepsei în sfera naratologiei, printr-o convertire a unui termen de retorică, interesul pe care acest concept încă reușește să-l suscite în rândul teoreticienilor este unul deloc neglijabil. Stau mărturie în acest sens colocviul internațional de la Paris cu tema *La métalepse, aujourd'hui*¹, precum și dimensiunile vaste pe care a ajuns să le înregistreze bibliografia acestui subiect.

Revirimentul și actualitatea sa în plan teoretic și artistic sunt ilustrate și de interdisciplinaritatea pe care conceptul a ajuns să o dobândească, „exportul” metalepsei făcându-se cu succes în artele vizuale și cinematografice. Exemple la fel de spectaculoase ca și cele din producțiile literare putem găsi în picturile lui Escher sau în filmele lui Woody Allen, Mel Brooks ori Spike Jonze, metalepsa desemnând însă și aici, la fel ca și în literatură, același fenomen definit de Genette drept „*orice intruziune a naratorului sau a naratarului extradiegetic în universul diegetic (sau a personajelor diegetice într-un univers metadiegetic)*”² (tr.n). Acestei definiții îi

¹ Colocviul internațional *La métalepse, aujourd'hui*, 29-30 noiembrie 2002 de la Paris, organizat de *Le Centre de recherches sur les arts et le langage* în colaborare cu *Le Département de Littérature Comparée* de l'Université de Paris III și *Le Groupe de Recherche en Narratologie* de l'Université de Hambourg.

² Gerard Genette – *Figures III*, coll. Tel Quel, Editions Du Seuil, 1972, p. 244

putem adăuga și una etimologică, așa cum face Marie-Laure Ryan care, pornind de la prefixul *meta* și sufixul verbului *lambanein* care înseamnă „a lua” sau „a prinde”, definea metalepsa drept „*un gest de a lua, care depășește nivelele și ignoră granițele, aducând la vârf ceea ce aparține bazei și vice versa.*”³ (tr.n).

Spre deosebire de consensul existent în definirea acestei strategii textuale, o discuție despre efectele utilizării metalepsei este însă una multifacetată. În funcție de tipul de metalepsă utilizat, metalepsă a autorului, metalepsă narativă sau metalepsă ontologică, consecințele pot varia de la divertisment și ludic, la interogări asupra codului de reprezentare, sau la tulburarea granițelor și îmbinarea realului cu ficțiunea. Această din urmă situație, generată de metalepsa ontologică, produce un efect neliniștitor asupra cititorului, acesta conștientizând, asemenea lui Borges, faptul că dacă personajele unei opere ficționale pot fi cititori sau spectatori, noi, cititorii sau spectatorii lor, putem fi personaje fictive⁴. Acest tip de metalepsă provoacă o violare a nivelelor ontologice, o dizolvare a granițelor dintre realitate și ficțiune și produce un sentiment confuz asupra cititorului în ceea ce privește realul. Deși această idee a nesiguranței între realitate și iluzie are o vechime culturală care poate fi reconstituită până la Platon și mitul peșterii, intensitatea cu care a fost exploatată de postmodernism a făcut ca acestuia să-i fie atribuită o dominantă ontologică, spre deosebire de cea epistemologică asociată modernismului. Exemplul deja clasic pentru metalepsa ontologică îl constituie povestirea *Continuitatea parcurilor* a lui Julio Cortazar, însă cazuri de *ontolepse*⁵ pot fi găsite și în literatura română, în special la autori optzeciști, sau chiar și mai devreme, la scriitori precum Radu Petrescu în proza *Povești de vară*⁶ sau Emil Botta în povestirea *Un timp mai prielnic*⁷.

³ Marie-Laure Ryan – *Avatars of story*, University of Minnesota Press, 2006, p. 206

⁴ Borges apud Genette, *Op. cit.*, p. 245

⁵ Termenul îi aparține lui Raine Koskima apud Adrian Oțoiu – *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000, p. 91

⁶ Radu Petrescu – *Povești de vară* în *A treia dimensiune*, Ed. Cartea Românească, București, 1984, p. 330-339

⁷ Emil Botta – *Un timp mai prielnic* în *Scrieri*, vol. III, Ed. Minerva, București, 1987, p. 51-64

Cele trei titluri amintite mai sus au în comun, pe lângă utilizarea aceleiași forme de scriitură metaleptică, o anumită violență care marchează întâlnirea dintre reprezentanții unor lumi cu grad diferit de ficționalitate. Dacă în proza scurtă a lui Cortazar un personaj pășește dincolo de limitele lumii de hârtie a romanului din care face parte și intră în plină „realitate” pentru a-l ucide pe soțul amantei sale, care este chiar cititorul romanului respectiv, în proza lui Botta asistăm la o tentativă de asasinat din partea unui narator, el însuși autor al unui roman neterminat, a cărui victimă este propriul personaj al textului pe care îl scrie, în timp ce în textul lui Radu Petrescu, refuzul naratorului de a mai inventa povești pentru personajul său echivalează tot cu o formă de omor. Plasarea transgresiunilor ontologice sub semnul unei violențe poate fi depistată, ca o nuanță subtilă, încă din definiția lui Genette, unde termenul de „intruziune”, prin chiar semantismul său, face referire tocmai la o depășire brutală a granițelor. Consecința celor spuse mai sus este aceea că efectul neliniștitor provocat de suprimarea iluziei ficționale prin forma metaleptică de reprezentare, în care personajele, dar și cititorul, descoperă că lumea investită cu atributele realului este de fapt una fictivă, este dublat de unul existențial, în care a ființa echivalează cu a fi povestit, iar întreruperea ficțiunii implică, la fel ca în cazul Șeherezadei a cărei viață este legată de continuarea ficțiunilor, anularea și dizolvarea personajelor.

E interesant de comentat asupra faptului că în toate cele trei texte, tentativele de asasinat nu se concretizează, ele eșuând într-o formă sau alta. S-ar putea argumenta pentru eșecul acestor tentative teoriile provenite dinspre semantica lumilor posibile, care punctează faptul că asemenea indivizi care depășesc barierele ontologice își pierd capacitatea și puterea de a acționa. „Lumile nu se suprapun”, spunea Lewis, „spre deosebire de gemenii siamezi, ele nu au părți în comun. Nici un individ posibil nu poate fi parte a două lumi”, concluzionând că orice individ care locuiește simultan mai mult de două lumi este un „individ imposibil”. Dar argumentul pentru care optăm ar fi acela că eșecul survine ca urmare a găsirii unei modalități de către personaj de a evita oprirea ficțiunii, și deci de a-și eluda propriul sfârșit. Plasate sub semnul metalepsei, care este un indicator

clar al ficționalității⁸, personajele depășesc granițele lumii din care vine amenințarea, pentru a se insera în alte lumi posibile. În proza *Un timp mai prielnic* personajul fictiv numit Brutus răspunde dorinței autorului său de a-i pune punct existenței sale fictive prin asumarea voluntară a acestui fapt, prin transformarea omuciderii în sinucidere: „*acolo, seara, la marginea orașului, pe podul năruit, să nu-ți închipui cumva că n-am știut, că n-am văzut. N-am căzut din eroare în apă, așa cum ai scris tu. Ci a fost voluntar, deliberat, lucid, pasul pe care l-am făcut*”⁹. Tocmai prin interiorizarea acestui gest și făcându-l al său este posibilă și salvarea: „*râul era însă așa de murdar și mișunau în el atâtea cadavre de pisici, încât mi-a fost scârbă, și pofta sinuciderii, pofta morții, pe care o învățasem de la tine, mi-a pierit*”¹⁰. Dobândind voință proprie, personajul va părăsi această lume, *la ora când halucinația se substituie realului și e mai vârtoasă decât realul*, refugiindu-se, așa cum el însuși lasă notat în biletul de adio, într-un timp mai prielnic, în care nu mai depinde de autorul său, probabil timpul unei alte ficțiuni. În proza *Povești de vară* pierderea interesului de a ficționaliza din partea naratorului echivalează tot cu un act criminal, fapt evidențiat de Maria, personajul feminin, care îi atrage atenția naratorului că „*tânărul nostru este mai viu decât îți închipui și că ar fi aproape un asasinat*”¹¹. Ficționalizarea personajului va fi însă menținută de către ea, care va prelua și va continua plăsmuirea „sofeurului inexistent”, pentru ca în aceeași noapte să intre într-un „*automobil mare, negru, la volanul căruia ședea cineva, de al cărui chip nu vreau să-mi amintesc fiindcă povestea ei din acea noapte trebuia să i-o spun eu însumi și pentru că... încă de pe acum... aceste întâmplări sunt foarte vechi*”¹². Dispariția personajului este marcată, ca la Botta, tot de însemnele ficționalității, sugerând continuitatea ficțiunii și, drept

⁸ Marie-Laure Ryan apud. Werner Wolf în articolul *Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon* antologat în *Narratology beyond Literary Criticism*, Berlin, 2005

⁹ Emil Botta – *Op. cit.*, p. 63

¹⁰ Idem

¹¹ Radu Petrescu – *Op. cit.*, p. 338

¹² Radu Petrescu – *Op. cit.*, p. 339

urmare, a salvării personajului. O continuitate de o altă factură are loc în proza scurtă a lui Cortazar, unde personajul-cititor nu devine victima complotului celor doi amănți pentru că în momentul premergător înfăptuirii crimei, textul intră într-o buclă repetitivă, care întoarce finalul și îl trimite la rândurile cu care acesta se deschide. „Continuitatea” nu e doar una între lumea diegetică de nivel secund a asasinului și cea de nivel prim a cititorului-victimă, ci și una textuală, prin care povestirea se poate „continua” la nesfârșit, frazei de final „*Ușa salonului, și atunci, pumnalul în mână, lumina ferestrelor mari, spătarul înalt al unui jilț de pluș verde, capul bărbatului în jilț, citind un roman*” putându-i fi adăugată în prelungire fraza de început „*Începuse să citească romanul cu câteva zile în urmă*”¹³. Dacă în celelalte două proze scurte discutate mai sus, evitarea opririi ficțiunii se face prin introducerea personajului în alte lumi posibile, aici continuarea se realizează prin găsirea unui mecanism textual de autogenerare, redând aceeași secvență și asigurând astfel cursul nesfârșit al ficțiunii.

Desigur că aceste proze scurte pot suporta și o lectură alegorică. Textul lui Cortazar poate fi o alegorie a imersiunii, realizată prin intermediul lecturii, într-o lume ficțională, în care cititorul se identifică într-o asemenea măsură cu cele citite încât se contopește cu unul din personajele romanului, și anume cu victima complotului de asasinare: „*se lăsa furat încet-încet de intrigă, de profilul personajelor [...] savura plăcerea aproape perversă de a se desprinde lin, cu fiecare rând, de ceea ce îl înconjura și de a simți totodată cum i se sprijinea comod capul de plușul spătarului înalt*”. Continuitatea parcurilor ar fi astfel o ilustrare la modul artistic a ceea ce Georges Poulet definea drept „*remarcabila transformare care lucrează în mine prin actul lecturii. Nu numai că face ca obiectele fizice din jurul meu să dispară, incluzând chiar și cartea pe care o citesc, dar înlocuiește acele obiecte externe printr-un ansamblu de obiecte mentale aflate în raport apropiat de propria*”

¹³ Julio Cortazar – *Continuitatea parcurilor*, în volumul *Manuscris găsit într-un buzunar*, tr. rom., Ed. Polirom, Iași, 2004, p. 104-104